Krzysztof Olszewski

KOLOR KWIATÓW DRZEWA ŚĀLA PRZYPOMINA, ŻE WSZYSTKO CO ROZKWITA, NIECHYBNIE SCZEŹNIE – O WPŁYWIE NAUKI BUDDYJSKIEJ O NIESTAŁOŚCI WSZECHRZECZY (*MUJOKAN*) NA ESTETYKĘ JAPOŃSKĄ OKRESU HEIAN (IX–XII W.)

Głos dzwonu ze świątyni Gion
Niesie echo nietrwałości wszechrzeczy
A kolor kwiatów drzewa śāla
Przypomina, że wszystko, co rozkwita, niechybnie scześnie.

Heike monogatari (*Opowieść o rodzie Taira*)[1]

---

[1] Oryg.: *Gion shōja no kane no koe shogyō mujō no hibiki ari. Shara sōju no hana no iro jōsha hissui nō kotowari o arawasu*. Por. Takahashi Sadaichi (red.), *Heike monogatari (Opowieść o rodzie Taira)*, Kōdansha, Tokio 1972, s. 51.

Od powyższego fragmentu rozpoczyna się *Opowieść o rodzie Taira*, najwybitniejszy japoński utwór z gatunku tzw. opowieści wojennych. Powstała około 1219 opowieść bardzo plastycznie, na szerokim tle historycznym, przedstawia wojnę domową pomiędzy rodami Taira i Minamoto, która zakończyła się klęską Tairów. Jednocześnie myśli zawarte w tym początkowym fragmencie można traktować jako motto całego eposu – nastrojem przemijania, nietrwałości nie tylko krótkiego życia wojownika, ale też wszystkich form tego doczesnego świata, nastrojem niechybnego upadku, końca nawet tych, co obecnie pławią się w bogactwie i przepychu, jest przepojone całe dzieło.

W niniejszym tekście podjęta zostanie próba oryginalnego spojrzenia na reprezentatywne dzieła sztuki japońskiej okresu Heian (IX–XII wiek) przez pryzmat właśnie buddyjskiej koncepcji niestałości wszechrzeczy (*mujōkan*) jako ich dominanty estetycznej. Na przykładzie analizy fragmentów takich utworów literackich, jak wiersze *waka* ze zbioru *Dziesięć tysięcy liści* (*Man'yōshū*), czy *Pamiętnik z Tosy* Ki no Tsurayukiego, czy też wreszcie malarstwa parawanowego pokazany zostanie ogromny wpływ nauki buddyjskiej na estetykę japońską omawianych okresów. Co więcej, bez uwzględniania wpływu buddyzmu (szczególnie koncepcji głoszonych przez przedstawicieli Sekty Czystej Ziemi – *Jōdoshū*) nie można właściwie zinterpretować wielu elementów czy motywów pojawiających się w ówczesnych dziełach sztuki. Artykuł ten ma też na celu ukazanie zmian w rozumieniu kategorii *mujō* i różnych sposobów jej przedstawienia, interpretacji w sztuce japońskiej na przestrzeni czterech wieków.

Pojęcie *mujō* stanowiło jeden z najważniejszych buddyjskich terminów teologicznych, choć już na gruncie japońskim doczekało się całkiem nowej interpretacji. Pierwotnie termin ten (będący tłumaczeniem – poprzez chiński – sanskryckiego słowa *anitya*) zarówno w buddyzmie mahajanistycznym, jak i hinajanistycznym oznaczał nietrwałość, niestałość, skończoność wszelkich bytów i ich uwikłanie w niekończące się inkarnacje, nieodłącznie związane z cierpieniem, od którego wyzwoleniem mogło być dopiero dostąpienie nirwany[2].

[2] W buddyzmie hinajanistycznym ta koncepcja teologiczna wyrażana była za pomocą tetrady *sho gyō mu jō* 'wszelkie byty są nietrwałe'. Natomiast koncepcja *mujō* bardzo szybko nabrała w Japonii nowego wymiaru, stając się jednym z najważniejszych wyznaczników estetyki japońskiej okresów Heian i Kamakura. Cierpienie związane z niestałością, ulotnością życia człowieka, jego uwikłaniem w kolejne inkarnacje podkreślają używane w okresie Ka-

Termin *mujō* pojawia się w literaturze japońskiej już dosyć wcześnie, ponieważ – jak odnotowuje *Kogo daijiten* (*Wielki słownik starojapońskiego*) – jedno z pierwszych wystąpień tego słowa obserwujemy już w dwóch wierszach z pierwszej japońskiej antologii poezji – *Man'yōshū* (*Dziesięć tysięcy liści*)[3]. Oto w księdze 16. antologii zamieszczone są dwa wiersze (pod numerem 3849 i 3850) opatrzone komentarzem: *Wiersze te były zapisane na instrumencie koto w głównym pawilonie w świątyni Kawara*[4]. We wstępie *kotobagaki*[5] do pierwszego z tych wierszy czytamy: *Dwie pieśni wyrażające ubolewanie nad niestałością tego świata*[6]. I choć samo słowo *mujō* nie pojawia się w kolejnych dwóch utworach mających metrum krótkiej pieśni japońskiej *tanka*, to jednak za pomocą różnych obrazów poetyckich wyrażają one po raz pierwszy w literaturze japońskiej to przekonanie, które miało stać się ważną dominantą estetyczną w sztuce japońskiej w kolejnych wiekach. Przy czym – biorąc pod uwagę środki wyrazu poetyckiego – na większą uwagę zasługuje pierwszy z wymienionych utworów:

---

makura metafory: *mujō no kaze* 'wicher ulotności', *mujō no teki* 'ulotność/nietrwałość to wróg, nieprzyjaciel', *mujō no satsuki* 'morderczy upiór ulotności'. Por. *Nihon Daihyakka zensho* (*Wielka Encyklopedia Japonii – pełna edycja*), DVD-Rom, Shōgakkan, Tokio 2003; *Kogo daijiten* (*Wielki słownik starojapońskiego*), Nakada Norio (red.), Shōgakkan, Tokio 1983, s. 1593.

3 Jest rzeczą ciekawą, że termin ten nie pojawił się ani razu we wczesnych kronikach japońskich, jak np. *Kojiki* (*Księdze dawnych wydarzeń*) czy też *Nihon shoki* (*Kronice japońskiej*), których estetyka charakteryzowała się znikomymi wpływami teologii buddyjskiej. Również w antologii *Man'yōshū* termin *mujū* nie występuje w wierszach – i komentarzach do nich – napisanych przez poetów żyjących przed II poł. VII wieku, co wystarczająco potwierdza buddyjską genezę omawianego pojęcia. Por.: *Kogo daijiten*, dz. cyt., s. 1593.

4 Oryg.: *Kawaradera no butsudō no ura ni, yamatokoto no omote ni ari*. Por.: Nakanishi Susumu, *Man'yōshū (Zbiór dziesięciu tysięcy liści)*, t. 4, Kōdansha, Tokio 1978, s. 46.

5 Wiersze w klasycznych japońskich antologiach poezji opatrzone bywały dwoma rodzajami komentarzy: tzw. *kotobagaki* – czyli krótkim wstępem podającym autorstwo wiersza i okoliczności jego powstania (częste są informacje o nastroju poetyckim, który zainspirował twórcę do skompowania danego utworu) oraz pojawiającym się czasami dodatkowym komentarzem, tzw. *sachū* (dosł. 'uwagi po lewej stronie'), w którym redaktorzy antologii podawali dodatkowe objaśnienia do danego wiersza (np. ocenę wiersza, informacje o tym, gdzie był przechowywany itp.).

6 Oryg.: *yo no naka no mujō o itoeru uta nishu*. Por.: Nakanishi, dz. cyt., t. 4, s. 46.

Iki shini no futatsu no umi o itohashimi shihohi no yama o shinohitsuru kamo[7].

Pośród życia i śmierci
Oceanów otchłani
Jakże okrutnej –
Wymarzę sobie górę,
Której nie lizną fale?

Życie i śmierć człowieka, świat doczesny wraz z wpisanym w niego odwiecznym prawem karmy warunkującym ciąg niekończących się inkarnacji zostały w tym wierszu wyrażone za pomocą alegorii dwóch oceanów, pośrodku których podmiot liryczny pragnie wymarzyć sobie górę, której nie liznęłyby fale przypływu, gdzie człowiek wolny byłby od cierpienia ciągłych wcieleń, gdzie mógłby – być może – dostąpić nirwany. Jednocześnie przyplywające i odpływające fale, które w mgnieniu oka (*isshun* 'mgnienie oka' – według buddystów nawet w tak krótkim czasie nie można mówić o trwałości, stałości czegokolwiek) zmywają wszystko ze skał, są w tym utworze alegorycznym przedstawieniem teologicznej koncepcji *mujō*. Warto zwrócić jeszcze uwagę na symbolikę góry w omawianym utworze. Góra – od dawna w mitologii chińskiej miejsce święte, poświęcone bogom (te wierzenia zostały również przeniesione na teren Japonii – wystarczy wspomnieć o Pięciu Świętych Górach w Chinach i analogicznie Świątyniach Pięciu Gór – *gosanji* – w Kioto i Kamakurze), jawi się jako jedyny trwały, stały element doczesnego świata, jako nadzieja i ucieczka dla człowieka w obliczu grozy „życia i śmierci [dwóch] oceanów". Jednocześnie góra jest często pojawiającą się w klasycznej poezji japońskiej alegorią dalekiej i trudnej drogi człowieka do osiągnięcia *satori*, oświecenia buddyjskiego.

Kolejnym znanym utworem poetyckim, zawierającym przesłanie o niestałości, nietrwałości tego świata, jest powstały prawdopodobnie na początku X wieku wiersz pt. *Iroha uta* (*Pieśń Iroha*), który stał się później najsłynniejszym akrostychem japońskim[8]. Przyjrzyjmy się starojapońskiemu oryginałowi tej pieśni.

---

7 Cyt. za: Nakanishi, dz. cyt., t. 4, s. 46.

8 Wiersze ułożone ze wszystkich możliwych sylab japońskiego pisma sylabicznego *kana* były popularne w epoce Heian. Spośród nich zdecydowanie najpopularniejszy był utwór *Iroha uta* – należy tutaj zauważyć, że według kolejności alfabetu stosowanej w *Iroha...* były układane słowniki japońskie jeszcze w XX wieku. Kolejność ta jest nadal stosowana m.in. do numerowania podpunktów w dokumentach prawniczych.

Iro ha nihohedo chirinuru wo waga yo tare zo tsune naramu uwi no oku yama kefu koete asaki yume miji wehi mo sezu[9].

Choć kolory się mienią,
Sczezną, bo któż jest wieczny
Na tym świecie?
Przekraczając dziś
Niedostępne góry Karmy
Nie będę śnił płytkich snów,
Ani się nie upiję.

Autorstwo wiersza tradycja literacka bardzo długo przypisywała żyjącemu w VIII wieku słynnemu reformatorowi buddyzmu, mnichowi Kūkai'owi, jednak cechy językowe tego zabytku wskazują na znacznie późniejsze jego powstanie[10]. Wiersz – prócz tego, że stał się najpopularniejszym akrostychem starojapońskim – zawierał również buddyjskie przesłanie o niestałości doczesnego świata, o konieczności odrzucenia przyziemnych blasków, „kolorów" i podążania drogą karmy aż do osiągnięcia nirwany (notabene *Pieśń Iroha* uznaje się za tłumaczenie indyjskiej pieśni *O śnieżnych górach* – należącej do gatunku *gatha* – właśnie z Sutry Nirwany). Choć samo wyrażenie *mujō* nie pojawia się w omawianym utworze, jednak sens pytania retorycznego *waga yo tare zo tsune naramu* 'któż na tym świecie jest wieczny?' jako wyrażającego ideę *mujō* wydaje się oczywisty. Jednocześnie mamy do czynienia w tym utworze z alegorycznym przedstawieniem drogi człowieka do nirwany jako przekraczania dalekich, ośnieżonych „gór karmy" (wyszukana artystycznie metafora: udręka kolejnych wcieleń jest jak trud zdobywania wyniosłych szczytów górskich). „Któż na tym świecie jest wieczny?" – stąd (trochę podobnie jak we wcześniej omawianym liryku z *Man'yōshū*) podmiot liryczny wybiera ucieczkę – choć tylko pozorną – od blaknących „kolorów tego świata", pogrążając się, wręcz „roztapiając się" pośród odległych, ośnieżonych gór, istniejących gdzieś na pograniczu jawy i snu. Buddyjska koncepcja teologiczna nabrała w tym wierszu zupełnie nowego wyrazu – nastrojem ulotności, *mujō* przepojone są wszystkie obrazy poetyckie zawarte w utworze. Białe, ośnieżone szczyty jakby na wpół ze snu ze znikającym pośród nich pielgrzymem zdają

9 Cyt. za: *Nihon Daihyakka zensho*, dz. cyt. Tekst został podany tutaj w transkrypcji uwzględniającej tzw. historyczne użycie alfabetu sylabicznego *kana*, niezgodnej wprawdzie ze współczesną wymową, ale bliższej fonologii japońskiej z IX-X w.

10 Najstarszy znany odpis tego poematu pochodzi z 1079 r. Por.: *Nihon Daihyakka zensho*, dz. cyt.

się jeszcze bardziej ulotne, nierealne niż „blaski tego świata", od których podmiot liryczny stara się uciec.

Jak wierzono w Japonii na przełomie X/XI wieku, w 1052 miała rozpocząć się ostatnia epoka świata buddyjskiego – epoka *mappō* 'upadku Prawa', po której miało nastąpić już tylko nadejście Buddy Majtreja. Stąd jest rzeczą zrozumiałą, iż nastroje eschatologiczne, świadomość schyłkowości musiały dominować w ówczesnej sztuce i estetyce japońskiej. Choć nie ulega wątpliwości, iż cała ówczesna sztuka japońska z przełomu X/XI wieku była w mniejszym lub wiekszym stopniu przepojona teologią buddyjską, to jednak największy wpływ buddyzmu możemy obserwować w dwóch dziedzinach: w malarstwie (szczególnie w malarstwie parawanowym – *byōbue*, choć także w tzw. *raigōzu* – malowidłach przedstawiających Buddę Amidę zstępującego w otoczeniu boddhisatwów po duszę zmarłego) oraz w buddyjskiej architekturze sakralnej (najwybitniejszy przykład stanowi kompleks architektoniczny klasztoru Byōdōin w Uji niedaleko Kioto).

Do najbardziej wartościowych dzieł reprezentujących oba powyższe nurty w malarstwie epoki Heian, które dotrwały do naszych czasów, należą: *Senzui byōbu* (*Parawan znad gór i rzek*)[11] oraz malowidło *raigōzu* na prawych bocznych wrotach wiodących do Hali
 Feniksa (Hōōdō) w klasztorze Byōdōin[12]. Znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Kioto parawan *Senzui byōbu* składa się z sześciu paneli (łączne wymiary: 146,4 x 256,2 cm) i przez długi okres wykorzystywany był podczas obrzędu inicjacji buddyjskiej w świątyni Tōji w Kioto. Swoim stylem malarskim

11 Parawan *Senzui byōbu* namalowany został pod koniec XI w. dla świątyni Kamo w Kioto, patronującej ówczesnej stolicy Japonii. Parawany w tym stylu powstawały w znacznej ilości w epoce Heian, jednak *Senzui byōbu* jest jedynym, który przetrwał do czasów obecnych. Już jednak przechowywany w cesarskim skarbcu Shōsōin w Narze *Rejestr skarbów świątyni Tōdaiji* (*Tōdaiji kenmotsu chō* – sporządzony w VIII w.) podaje wyraźnie, iż wśród zgromadzonych w świątyni dzieł sztuki znajdowały się także parawany naśladujące popularny w Chinach styl malarski *sansuiga*.

12 W 1052 r. – właśnie w roku, który miał zapoczątkować erę Upadku Prawa – Fujiwara no Michinaga przemianował swoją pełną przepychu rezydencję w Uji na świątynię, w której zamierzał oddawać cześć Buddzie Amidzie. Rok później w głównym pawilonie świątyni – Hali Feniksa – odsłonięty został posąg Amidy dłuta mistrza Jōchō. Cały kompleks architektoniczny wraz z przylegającym do niego japońskim ogrodem stanowić miał ziemskie wyobrażenie, odbicie Zachodniego Raju Buddy Amidy.

Wskutek znacznego zniszczenia malowidła na przestrzeni wieków, wrota do Hali Feniksa zostały odrestaurowane przed kilkunastu laty i obecny obraz *raigōzu* jest repliką oryginału.

Parawan znad gór i rzek nawiązuje do popularnego w Chinach w czasach dynastii Tang stylu malarskiego, nazywanego *sansuiga* 'malarstwo gór i rzek'. Termin ten był z jednej strony określeniem malarstwa krajobrazowego (w przeciwieństwie do portretów czy scen alegorycznych), z drugiej jednak malowidła 'gór i rzek' cechowała – wzorowana na tzw. chińskim „malarstwie literatów" – specyficzna, alegoryczna zasada kompozycji elementów krajobrazu. Elementy te były mianowicie zestawiane na obrazie na zasadzie klucza symbolicznego (np. żurawie i sosny – ponieważ oba są symbolami długowieczności). Przy braku perspektywy – cechującym ówczesne malarstwo zarówno chińskie, jak i japońskie – oraz wskutek wzajemnego przenikania się fragmentów krajobrazu (np. góry stopniowo przechodzą w obłoki, rzeka staje się drogą) odczucie nierealności, ale także pewnej niestałości, ulotności namalowanego krajobrazu ulegało spotęgowaniu. Właśnie w takim stylu namalowany został *Parawan znad gór i rzek* z Kioto. Na dwóch środkowych panelach parawanu widzimy grupę gości odwiedzających w krytej strzechą altanie starego poetę, z którym mają zapewne zamiar zasiąść do biesiady poetyckiej (pierwowzorem centralnej postaci poety miał być wybitny poeta chiński z czasów dynastii Tang, Bai Juyi)[13]. Pozostałe cztery panele przedstawiają dość zmienny krajobraz ze wzgórzami, wijącą się pośrodku rzeką,
obłokami na niebie. I choć cały parawan malowany był niewątpliwie pod silnym wpływem chińskiego malarstwa *sansuiga*, to jednak w sposobie przedstawienia krajobrazu, we wzajemnym przechodzeniu jednych form w inne (co potęgowało wrażenie ulotności, niestałości przedstawionych widoków) zdradza silne cechy ówczesnego malarstwa japońskiego, *yamatoe*.

Na przykładzie parawanów z okresu Heian możemy obserwować silny wpływ tego nurtu malarstwa na literaturę, a w szczególności na poezję *waka*. Wiele takich parawanów ozdabianych było wierszami *waka*, o czym świadczy wyróżnianie w poezji doby *Kokinshū* osobnego nurtu – *byōbu uta* 'pieśni na parawanach'. Nie ulega więc wątpliwości, iż pewne motywy, symbolika, elementy estetyki przynależnej malarstwu parawanowemu musiały przenikać także do poezji (a w pewnym ograniczonym zakresie również do prozy) wczesnej epoki Heian.

Jednym z takich poetów dworskich, którzy również przyozdabiali swoimi wierszami malowane parawany, był Ki no Tsurayuki (868-945), wybitny poeta wczesnej epoki Heian, jeden z czterech

13 Por.: Okamoto Hiromi, *Nihon no kokuhō no mikata (Sposób percepcji japońskich skarbów narodowych)*, Tōkyō bijutsu, Tokio 2003, s. 18-19.

redaktorów pierwszej cesarskiej antologii poezji – *Kokin wakashū* (*Zbiór pieśni dawnych i współczesnych* – 905 r.). W 935 Tsurayuki napisał pierwszy w literaturze japońskiej pamiętnik/dziennik intymny – *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosy*), ukazujący 55-dniową podróż powrotną autora do stolicy po ukończeniu służby jako gubernator prowincji Tosa na południu Shikoku. Jednak bardziej od warstwy fabularnej w pamiętniku tym istotna wydaje się warstwa poetycka czy też estetyczna – plastyczny, bardzo malarski sposób konstruowania scen, 58 wierszy *waka* wtopionych w epicką narrację utworu czy bogaty, przynależny bardziej poezji repertuar tropów stylistycznych i poetyckich środków obrazowania. Analiza poniższych dwóch fragmentów z *Pamiętnika z Tosy* (z 9. oraz 17. dnia I miesiąca) pozwoli pokazać również, za pomocą jakich środków wyrazu budowane jest w utworze wrażenie ulotności, niestałości tego świata.

9. dzień I miesiąca (fragment):

(...) Oto teraz przepływamy obok boru sosnowego w Uta. Któż zdoła policzyć te dziesiątki drzew? Któż powie, od ilu tysięcy lat rosną one już na tym zboczu? Korzenie obmywają im morskie fale, na gałęziach siadają żurawie. Nie mogąc nasycić się wspaniałością tego krajobrazu, ktoś z pasażerów ułożył takie oto strofy:

Jak okiem sięgnąć,
Na każdej gałęzi
Żuraw gniazdo swe wije,
Pewnie przyjaciel tej sosny
Już od tysiąca lat.

Jednak pieśń ta nie może równać się z przepięknym widokiem, jaki oglądamy[14].

W powyższym fragmencie widać wyraźnie charakterystyczny dla malarstwa literatów, a później dla malarstwa parawanowego (z którym Tsurayuki przez długi okres stykał się na dworze) alegoryczny sposób łączenia przedstawianych elementów krajobrazu. Żurawie na sosnach (obydwa jako symbole długowieczności) tworzą z powyższego opisu bardziej szkic malarski niż fragment faktograficznego dziennika.

---

14 Por.: Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*, przekład, komentarze i posłowie – Krzysztof Olszewski, w: *Japonica*, Zakład Japonistyki i Koreanistyki, Instytut Orientalistyczny UW, Warszawa 2002, s. 154.

17. dzień I mie

(...) 17 dzień. Chn
wa noc jest zadziwia
Wydaje się, jakby fi
czasach pewien cz
grzbietach fal, state
tylko przelotnie, nie

Usłyszawszy to

Gdy tak kompon
„Patrzcie, jak nagle
wichura. Zawróćmy
się ulewa. Jakież to

W powyższym
cytowanego fragm
wałoby się czysto
się znamienne zd
zlały się w jedno, K
jawy i ułudy (tuta
i za pomocą tych
ulotności, niestało
podmiot liryczny
wód (ułuda). Jedn
według starej chiń
konkretnie hacz

15 Parafraza fragm
chuān bō di yuè chuā
statek wpycha niebo p
16 Obydwa powyż
mentu poematu Jiā
olbrzymie drzewo c
o imieniu Wu Gang,
17 Por.: Ki no Tsu

17. dzień I miesiąca:

(...) 17 dzień. Chmury, które zakrywały niebo, rozpłynęły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosłując, wypływamy na pełne morze. Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zlały się w jedno. W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wpycha niebo pod wodę"[15]. Lecz słyszałam te słowa tylko przelotnie, nie pamiętam gdzie. Ktoś ułożył wiersz:

Płyniemy po księżycu,
Co spod fal błyska.
Gałęzie cynamonowca,
Który na nim rośnie,
O wiosła nasze haczą.

Usłyszawszy to ktoś inny wyrecytował:

Gdy odwiecznego nieba
Odbicie w wodzie oglądam,
Smutno jest płynąć
Po przestworzu, co leży
Głęboko pod falami[16].

Gdy tak komponowali poematy, zaczęło świtać i Kapitan statku rzekł: „Patrzcie, jak nagle zebrały się czarne chmury. Z pewnością zerwie się wichura. Zawróćmy nasz statek". Statek zawrócił do portu. Wtedy zaczęła się ulewa. Jakież to smutne[17].

W powyższym fragmencie najbardziej interesujące są parafrazy cytowanego fragmentu wiersza Jiă Dăo. Od początkowego, zdawałoby się czysto faktograficznego opisu, w którym jednak pojawia się znamienne zdanie: *Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zlały się w jedno*, Ki no Tsurayuki kilkakrotnie oscyluje na granicy jawy i ułudy (tutaj wyrażanej poprzez metaforę odbicia w wodzie) i za pomocą tych środków wyrazu buduje wrażenie, atmosferę ulotności, niestałości tego doczesnego świata. W pierwszym liryku podmiot liryczny płynie po księżycu (jawa), który odbija się w toni wód (ułuda). Jednocześnie gałęzie drzewa cynamonowego, które według starej chińskiej legendy rośnie na księżycu (ułuda), bardzo konkretnie haczą o wiosła łodzi (jawa). Podobne środki wyrazu uży-

15 Parafraza fragmentu wiersza chińskiego poety, Jiă Dāo (778-843): *daò chuān bō di yuè chuán ya shuā zhōng tiān (wiosło przebija księżyc pod falami, statek wpycha niebo pod wodę).*

16 Obydwa powyższe wiersze są luźnymi parafrazami cytowanego fragmentu poematu Jiă Dāo. Według starej legendy chińskiej na księżycu rośnie olbrzymie drzewo cynamonowe, które każdej nocy próbuje ściąć człowiek o imieniu Wu Gang, a jednak drzewo odrasta w ciągu następnego dnia.

17 Por.: Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*, dz. cyt., s. 159-160.

te zostały w drugim utworze, ale tutaj dochodzi jeszcze odczucie smutku – głębia wód i ogrom przestworu niebios odbijających się w wodzie stają się metaforą głębi, ogromu smutku w sercu podmiotu lirycznego. Jednocześnie również już samo odbicie w wodzie jest bardzo czytelną alegorią ulotności – czyż jest coś bardziej ulotnego, niewartego zaufania niż świat odbijający się w wodzie, który pod wpływem najmniejszej fali od razu bezpowrotnie znika?

Niniejszy artykuł jest tylko próbą – na małą jeszcze skalę – analizy sposobów wyrażania buddyjskiej koncepcji teologicznej o niestałości tego świata (*mujōkan*) w literaturze i malarstwie japońskim z epoki Heian. Pokazano, za pomocą jakich różnorodnych symboli czy alegorii była owa koncepcja buddyjska parafrazowana na język sztuki w tak różnych dziełach, jak: poezja z *Man'yōshū*, malarstwo parawanowe (na przykładzie *Parawanu znad gór i rzek* z Kioto) czy też fragmenty pierwszego pamiętnika w literaturze japońskiej – *Pamiętnika z Tosy* autorstwa Ki no Tsurayukiego. Tym samym w powyższym artykule został też ukazany wpływ, jaki omawiane pojęcie teologiczne wywarło na estetykę japońską szczególnie na przełomie X/XI wieku. Od bardzo jeszcze oszczędnych w symbolice i stosowanych alegoriach wierszy z antologii *Dziesięć tysięcy liści*, poprzez budowanie atmosfery, wrażenia ulotności w *Pieśni Iroha* aż do oscylowania, przechodzenia od jawy do ułudy (odbicia w wodzie) w *Pamiętniku z Tosy* – analizy pokazały zmiany w estetyce japońskiej na przestrzeni czterech wieków i kluczową rolę w omawianych dziełach buddyjskiej nauki o niestałości tego świata, jako ich dominanty estetycznej. Oczywiście trzeba pamiętać, iż do kompletnej analizy należałoby jeszcze zbadać występowanie podobnych motywów i symboli w obfitej w okresie Heian literaturze pamiętnikarskiej, czy też tzw. *monogatari* 'opowieściach', ale te zagadnienia będą tematem dalszych studiów naukowych.